先秦至汉末乐论中情感理论的发展

（杭州大学） 张 节 末

中国古代的艺术理论，从先秦一直到汉末都是以音乐理论为主。这一时期的乐论一直主张声有哀乐和音乐可象，即认为音乐表现历史事件以及人的哀乐之情，具有移风易俗的作用。这种见解，在先秦还表现得比较朴素，到了汉代则发展成神学目的论的音乐理论，作为封建统治御用的艺术美学。与此同时，科学的音乐理论也开始萌芽，一方面，乐论与气论的结合愈形密切，另一方面，出现了一些倾向于声无哀乐论的音乐故事。到魏晋之际，阮籍提出“八音有本体，五声有自然”的命题，嵇康更明确提出与“声有哀乐论”相反的“声无哀乐论”。

本文讨论自先秦至汉末（含阮籍）乐论中情感理论的发展，嵇康的“声无哀乐论”另有专文阐述。

一、声有哀乐
——传统的音乐理论

先秦至两汉的论乐文字很丰富，为论述方便计，我将依如下三种发展特征来分别阐述。(一)诗、乐、舞三论一体；(二)礼乐并举；(三)与气论相联系的乐论。

(一) 诗、乐、舞三位一体。这一特征大致相应于《左传》、《国语》和《尚书》所记载的以及更早的时代。据《左传》记载，当时音乐演奏一般都伴随舞蹈、赋诗同时进行。《左传·襄公十一年》载，郑国送给晋侯三个乐师，两套编钟及其它乐器，还有女乐十六人。乐师、乐器和舞女形成一个乐舞队，每逢祭祀、朝会等隆重场合，就奏乐、献舞、赋诗。舞蹈叫乐舞，赋诗叫歌诗，都须音乐伴奏。这时期，人们对音乐规律的认识比较朴素，已经有基本的声律知识，音调有宫、商、角、徵、羽五声，音律有黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射、大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕和应钟十二律。《左传·昭公二年》记晏婴对齐景公讲音乐：“声亦如味。一气，二体，三类，四物，五声，六律，七音，八风，九歌以相成也。清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。”主要是说音乐的各种变化形式如同口味的调谐一般相成相济，形成和谐的音乐。注意，这里哀乐是与清浊等一起列入音乐的特性之中的。

《国语·周语》载伶州鸠论音乐：“夫政象乐，乐从和，和从平，声以和乐，律以平声……”，认为政治的运转和音乐一样，以和平为旨归。于是，音乐对政治就有一种象征关系。《左传·昭公二十五年》记子大叔对赵简子说礼乐关系：“夫礼，天之经也，地之义也，民之行也。……章为五声，淫则昏乱，民失其性，是故为礼以奉之。……为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。……哀有哭泣，乐有歌舞……哀乐不失，乃能协于天地之性，是以长久。”见解与伶州鸠类似，大意是说音乐(诗、乐、舞)、道德(礼)和自然

《天地》之间存在着类与类的一致性，礼可以节制哀乐，乐也可以节制哀乐。音乐中体现天地规律的是音律，伶州鸠说："律所以立均出度也。古之神瞽，考中声而量之以制，度律均钟，百官轨仪，纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也。"这里"中声"指制律的主音，"三"指三分损益法，"六"指六律，"十二"指十二律吕，"天"指自然。十二律与十二月相配，体现了天之道即自然规律。这样，依天人合一的观点，体现了自然规律的音乐就可以发挥重大的政治作用。伶州鸠接着就一一指出与六律六吕相应的政治效果，黄钟可以"宣养六气九德"，姑洗可以"修洁百物，考神纳宾"，蕤宾可以"安靖神人，献酬交酢"，夷则可以"咏歌九则，平民无贰"，无射可以"宣布哲人之令德，示民轨仪"，等等。当然这种种作用须通过听觉才能实现。音乐之作为政治的法则，在于其和谐，而"耳之察，和也，在清浊之间。"（同上）就是说，如果耳朵对音乐的听觉感受为和谐，那么自然、政治、道德……总之一切都运转正常，其中当然也包含"哀乐不失"。因而，哀乐之情正如清浊之声，天然地包含在音乐之中。音乐还可以协调神人关系："凡神人以数合之，以声昭之，数合声和，然后可同也。"（同上）

诗、乐、舞合一时期，人们相信音乐与自然、政治、道德有着内在规律的一致，情感天然地内在于音乐，可以从音乐听觉的和谐与否判断哀乐是否得到节制。另外，人们也借助于配乐的诗歌、舞蹈的内容与表情助成这一判断。人们对声有哀乐没有任何疑义。

（二）礼乐并举。这一类音乐理论的主要特点就是将音乐与道德结合起来，人们对声有哀乐更是深信不疑。

孔子极有音乐素养，把它作为成人三阶段的最高一级，说："兴于诗，立于礼，成于乐。"（《论语·泰伯》）他开始从评价角度区分美与善，称《韶》尽美尽善，称《武》尽美未尽善。善是一个针对艺术内容的道德标准。他著名的"《关雎》乐而不淫，哀而不伤"说给以后的中和理论埋下了基石，后人把它作为一个一般的而且主要是作为评判艺术内容的审美标准。

真正代表这一类音乐理论特色的是荀子的《乐论》。荀子将礼乐对举以区别二者的特质，导出礼教与乐教的分流。他说："乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼别异。礼乐之统，管乎人心矣。穷本极变，乐之情也；著诚去伪，礼之经也。"乐的内涵为和，礼的内涵是理，前者的功能是合同，后者的功能为别异。由礼乐的区分，人们对音乐的本质和功能看得更清楚："乐者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗易，故先王导之以礼乐而民和睦。"音乐的移风易俗功能就在于它能导引民情，使之归于和谐。"人之道，声音、动静、性术之变尽是矣。"在荀子看来，人思想情感的一切变化本然地包含于音乐的声音动静之中，而音乐又以其"曲直、繁省、廉肉、节奏"感动人的善心，以抵御邪气入侵。从功能上看，音乐"入人也深，化人也速"，具有不同情感内涵的音乐可以使人心悲、心伤、心淫、心庄，因而先王作乐就很谨慎。荀子还继承古人关于音乐、自然和道德统一的见解，说："君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。动以干戚，饰以羽毛，从以箫管。故其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。"这是一个很好的见解，以为音乐可以"象"天地四时（自然），可以导（道）志乐心，使美善在审美快感中结合起来，而且不再带有神秘色彩。荀子是一个把声有哀乐论阐发得较好的理论家。

《乐记》也如荀子《乐论》，将礼乐并举，说"乐者为同，礼者为异"（《乐论篇》），"大乐与天地同和，大礼与天地同节。"（同上）不

过，荀子主性恶论，而音乐的作用是“伪”，即后天使人向善，因此作乐者只能是圣人；而《乐记》则说“乐由中出，礼自外作”，这见解可以说是“诗言志”说在音乐理论方面的延伸。《乐本篇》说：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。”这就是艺术创作上有名的物感说。此说有两个方面，一方面肯定“乐由中出”，是情感的表现，另一方面又指出情感之产生并非人心所固有情感的外发，而在于人心与外物的交感。《乐记》以为人心本静，没有喜怒哀乐之情，只是当外物袭来，才应之以千变万化的情：“是故哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动。”（同上）这种见解明显不同于荀子的性恶说，倒不如说与庄子思想更靠近些。再读这一节：“人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。物至知知，然后好恶形焉。好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，天理灭焉。夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则是物至而人化物也。人化物也者，灭天理而穷人欲者也。”（同上）“人化物”就是人异化为物，正是庄子所批判的现象。

人感于物而后产生的具有不同情感内涵的音乐，又反过来对人产生种种情感的影响：“是故志微噍杀之音作，而民思忧；啴谐慢易繁文简节之音作，而民康乐；粗厉猛起奋末广贲之音作，而民刚毅；廉直劲正庄诚之音作，而民肃敬；宽裕肉好顺成和动之音作，而民慈爱；流辟邪散狄成涤滥之音作，而民淫乱。”（《乐言篇》）由物感而生情，情发为音乐，音乐又作用诸人产生相应的情，这就是典型的声有哀乐论。由此，就有治世之音、乱世之音和亡国之音的区别，有“乐者，通伦理者也”（《乐本篇》）的说法。这个理论在处理情与物、不同音乐形式与人的不同情感反应这些关系方面有其合理之处，但是如果把音乐与政治、道德的关系简单地理解为直线因果关系，就必然产生将音乐视作政治、道德的附庸和工具的偏向。

《礼记·中庸》关于情感有一个影响很大的观点：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”此说和物感说可以相契合，“未发”即人心未感物之时，“发”即人心感物之时。那么“发而中节”究竟依靠什么呢？依物感说，情感发而是否中节为人所无法预料，也无法控制，这取决于外物即环境。《乐记》为解决这一难题，只得照搬荀子提出的先王立乐之方：“故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方也。”（《乐论篇》）然而这不过是先王立乐之方，不能在根源上解决问题。因为依物感说，只要政治民风一乱一坏，音乐也必然表现出恶的情感，先王之乐（雅乐）不过可以纠偏而已，起更大作用的还是礼。以乐节情失败，就只能更倚重以礼节情，这种倾向发展到宋明，就演成“以理杀人”的局面。事实上，只要简单化地把音乐理解为情感的表现，那么“中节”的问题就永远也解决不了。音乐理论需要有一个根本的转变，才能摆脱成为道德附庸的窘境。

（三）乐论与气论相联系。这里所说的气论是指以元气为基质的阴阳五行说，它以运数、比类为基本方法。气论的科学成果来自先秦以降自然科学的发展。气论进入哲学领域，遭遇到两种命运，一是继续发展它科学的、唯物的有时是辩证的方面，二是偏向牵强附会的天人感应学说。

《管子·地员》篇持气一元论，它提出的律学（三分损益法）是自然运行规律的理论

总结。这一思想为《吕氏春秋》所继承。《大乐》篇开首就指出，音乐“生于度量，本于太一。”“太一出两仪，两仪出阴阳，阴阳变化，一上一下，合而成章，浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常。”“太一”是道，它固然无可名状，但却是发生一切物质变化的根源，它不是精神性的存在，而是可以度量的自然运行。音乐的规律在于一种可度量的自然运动，这一见解与礼乐并举理论“乐从中出”的见解大不相同。后者以为音乐是情感的发抒，而前者以为音乐是自然的运行。

《吕氏春秋·适音》云：“乐之务在于和心，和心在于行适。……适心之务，在于胜理。”“适”是心情谐调，这要求遵循自然的规律。音乐正是遵循了自然的规律，称为“适音”：“何谓适？衷，音之适也。何为衷？大不出钧，重不过石，小、大、轻、重之衷也。黄钟之宫，音之本也，清浊之衷也。衷也者适也。以适听适，则和矣。”这个论证其要义为：音乐之衷就是小、大、轻、重、清、浊、之度量适中，让耳朵听适中的音乐，心情就适，这就是所谓和谐。

由这一思路出发，《音律》篇专门探讨了十二律吕之间在数量上的相生关系，其方法是把《管子》的三分损益法由五声移用到十二律。十二律以其中一个律的宫音作为基准：“黄钟之宫，音之本也，清浊之衷也。”因此，音乐的本质不是在情感，而是在音乐本身的特质。听者的情感之和谐与否，与音乐作用于听觉的运动特性有关。不过，在肯定了这一点以后，《适音》篇马上又说：“故治世之音安，以乐其政平也；乱世之音怨，以怒其政乖也；亡国之音悲，以哀其政险也。凡音乐，通乎政而风乎俗者也。俗定而音乐化之矣。……故先王必托于音乐以论其教。”这是说，音乐反映了政教风俗，可以移风易俗。《音初》篇则顺着这一思路倒退回《乐记》的观点：“凡音者，产乎人心者也，感于心则荡乎音，音成于外而化乎内。是故闻其声而知其风，察其风而知其志，观其志而知其德。盛、衰、贤、不肖、君子、小人，皆形于乐，不可隐匿。”这仍然是声有哀乐，音乐可象的观点，但这是牵强类比的结果，没有科学的根据。

这一时期，把音乐理论引向天人感应的神学目的论的，是汉代的董仲舒。董氏也讲气与阴阳五行，他以为天地、阴阳、五行(金、木、水、火、土)和人类，为构成宇宙万物的十个范畴，称之为“天之端”或“天之数”。宇宙万物不外乎这“十端”的运行。然而，阴阳五行的世界模式以及依此模式而运转的自然界和人类之间的互相感应(天人感应)，体现了天意或天命。因此，他一方面可以承认音乐的组织遵循一定的数的规律而且经得起检验，说：“故气同则会，声比则应。其验皦然也。试调琴瑟而错之，鼓其宫则他宫应之，鼓其商而他商应之。五音比而自鸣，非有神，其数然也。”(《春秋繁露·同类相动》)而另一方面又说：“故琴瑟报，弹其宫，他宫自鸣而应之，此物之以类动者也。其动以声而无形，人不见其动之形，则谓之自鸣也。又相动无形，则谓之自然。其实非自然也，有使之然者矣。物固有实使之，其使之无形。”(同上)这个无形的“使之然者”，即天意。这样，音乐虽然依循着数的规律组织起来，但其根基却并非自然，而是作为自然统治者的天意。

既然有天意，那么也有天的喜怒哀乐：“天亦有喜怒之气，哀乐之心，与人相副。以类合之，天人一也。春，喜气也，故生；秋，怒气也，故杀；夏，乐气也，故养；冬，哀气也，故藏。四者天人同有之。”(《春秋繁露·阴阳义》)依阴阳五行说，四季合四音(五音中缺宫音)，十二月合十二律，自然节气与音律相配合。现在由天意的存在推论天也有喜怒哀乐，自然节气当然也就具有情感内涵了，作为其规律的音律也不能例外，这是无法验证的类比。

《乐记》在论述音乐可象时也运用了上述类比方法。《乐礼》篇云："天尊地卑，君臣定矣。高卑已陈，贵贱位矣。动静有常，小大殊矣，方以类聚，物以群分，则性命不同矣。"君臣、贵贱、大小，各个人的地位由天命而定，形成一个等级秩序。"是故先王本之情性，稽之度数，制之礼义，合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于中而发作于外，皆安其位而不相夺也。然后立之学等，广其节奏，省其文采，以绳德厚。律小大之称，比终始之序，以象事行，使亲疏贵贱长幼男女之理皆形见于乐，故曰：'乐观其深矣'"(《乐言》)，只要站在天人感应的神学目的论哲学基础之上，主张声有哀乐论，那么由此推论下去的结论必然是：音乐可以表现封建等级秩序。

声有哀乐论在汉代为官方理论。司马迁《史记·乐书》和班固《白虎通·礼乐》均持此论。

二、与声有哀乐论旨趣不同的音乐故事

汉代天人感应的音乐神话和迷信，后来受到王充的猛烈批判。他举出一则虚妄的音乐故事，这则故事说师旷演奏"白雪"这个曲子，神异之物从天而降，风雨大作，晋平公因此得了癃病(膀胱不利)，晋国大旱。王充质疑道，"清角"之曲怎么能有如此神通呢？如果说"清角"为五行中的木音，木能致风雨，那么无疑于说三尺长的木头，几根弦上的声音就足以感天动地。况且，师旷未见得天生会奏"清角"之曲，必定经过学习，那么初弹此曲时亦应起风雨呀？如果音乐能扰乱阴阳，使风雨骤至，那也必定能调谐阴阳(这确实是传统的见解)，果真如此，统治者也不必修身正行，扩施善政，只须在乐器上演奏调和阴阳的曲子，和气必然会至，天下自然太平。这当然很荒唐。音乐与自然遵循着同一个规律，并不意味着音乐就必然可以改变自然，影响道德。

汉代的一些思想家，象《淮南子》的作者、扬雄、桓谭、王充等，主张气一元论或泛神论，反对神学目的论。他们汲取道家的自然原则，不同程度地批判了流传极广的音乐神话，描述了一些不同于音乐神话的音乐故事。批判锋芒之犀利，没有超过王充的，但这仅是破，而那些音乐故事，却是在破中开始立，有新见解的萌芽。

《淮南子·主术训》上说："夫荣启期一弹而孔子三日乐，感于和；邹忌一徽而威王终夕悲，感于忧：动诸琴瑟，形诸音声，而能使人为之哀乐。"荣启期为传说中的隐士，隐士的心境静而和，邹忌为战国时代齐国著名的纵横家，忧思是他打动齐威王的手段。仔细思考这两桩事件，和静与忧思并非音乐固有的性质，而是荣启期和齐威王各自的心境，孔子和邹忌则通过音乐感受或传达了乐和悲。倘若没有前者的心境，音乐则无所传达。下面是第二则故事。"申喜闻乞人之歌而悲，出而视之，其母也。……同是声而取信焉异，有诸情也。故心哀而歌不乐，心乐而哭不哀。"(《谬称训》)申喜听到乞妇的歌声而悲伤，因为这是他自己母亲在唱歌，然而别人听了却感到欢乐。这种"心哀而歌不乐，心乐而哭不哀"的现象引导人们进一步思考哀乐的本源。《齐俗训》又云："夫载哀者，闻歌声而泣；载乐者，见哭者而笑。哀可乐者，笑可哀者，载使然也，是故贵虚。"这说得更明白，是"载"即心中已经蕴含的情感使得"哀可乐，笑可哀"。不过，这一类故事只是让人注意到哀乐的最终来源，并不包含声无哀乐的结论。

扬雄《琴清英》(佚文，见严可均辑《全汉文》)说了这样一则故事：

> 晋王谓孙息曰："子鼓琴，能令寡人悲乎？"息曰："今处高台邃宇，

连屋重户，奎肉浆酒，倡乐在前，难可使悲者。乃谓少失父母，长无兄嫂，当道独坐，暮无所止，于此者，乃可悲耳。”乃援琴而鼓之。晋王酸心哀涕曰：“何子来迟也！”

于这个故事我们不能得出琴声传递了悲伤的结论，而似乎可以明确：古人听琴声，为了唤起对过去使人悲伤事件的回忆。

刘向《说苑》与桓谭《新论》均记述了战国时雍门子周为齐国公子孟尝君鼓琴的音乐故事，其旨趣与上述孙息为晋王鼓琴故事相同。故事说，孟尝君请雍门子周为他鼓琴，想尝一尝听琴而悲的滋味。雍门子周告诉他，单凭琴声是不能使他悲的。倘使有人“先贵而后贱，先富而后贫”，经历了人生的巨大不幸，这时给他鼓起琴来，就能使之流涕沾襟。而孟尝君身为千乘之君，“视天地曾不若一指”，连死生之变也不放在眼里，这时节，即使最高明的琴家也不能使他悲。不过，雍门子周最终还是用语言和琴声相配合的方法让孟尝君掉了眼泪。《说苑·善说》载：

雍门子周曰：“然臣之所为足下悲者一事也。夫声敌帝而困秦者，君也；连五国之约，南面而伐楚者，又君也；天下未尝无事，不从则横，从成则楚王，横成则秦帝，楚王、秦帝，必报仇于薛矣。夫以秦楚之强，而报仇于弱薛，譬之犹摩萧斧而伐朝菌也，必不留行矣。天下有识之士，无不为足下寒心酸鼻者。千秋万岁之后，庙堂必不血食矣。高台既以坏，曲池既以渐，坟墓既以下而青廷矣，婴儿竖子，樵采薪荛者，踯躅其足而歌其上。众人见之，无不愀焉为足下悲之曰：‘夫以孟尝君尊贵，乃可使若此乎！’”

于是孟尝君泫然泣，涕承睫而未陨。雍门子周引琴而鼓之，徐动宫徵，微挥羽角，切终而成曲。孟尝君涕浪汗增，欷而就之曰：“先生之鼓琴，令文立若破国亡邑之人也！”

这一则故事也说明，哀乐之情的根源在于人的生活本身，如果生活当中没有发生足以使人悲的事件，那么音乐也不足以使人悲。至于音乐使人悲的艺术机制，没有任何说明。

这一类的音乐故事，已经使人看到，汉代除了流行占统治地位的声有哀乐论以及大量的音乐故事、音乐神话，还出现了另一类对哀乐之情的社会根源、对哀乐之情与音乐的关系有着不同见解的故事。这些故事大都出现在具有唯物主义倾向的、反对神学目的论的汉代思想家的著作里，它们没有任何天人感应的神秘色彩，是人们可以对之进行深入分析的材料，为音乐理论进步的必要条件。之所以出现这种趋向，绝不是偶然的，我以为这是科学的客观精神在音乐理论上的反映。我们可以从两个理论方向上看到这种客观精神，一是关于情感起源的物感说，二是关于音乐客观规律的阴阳五行说的运数方法。上述音乐故事启发人们重新思考情感与音乐的关系，其出发点是关于情感本源的物感说。如果哀乐之情源自人的社会生活，而音乐又能激发人们对它们的回忆，那么音乐必定有某种机制来完成这一任务。因此，问题又回到音乐的本质是什么上来。思考的第二个立脚点应该落到与气论相结合的阴阳五行说的运数方法，它对揭示音乐的自然基础有着决定性的作用。当然这种运数方法不应是天人感应的或迷信的，而应是自然科学的。这一方法阮籍的《乐论》已开始运用。

三、阮籍：八音有本体，五声有自然

阮籍的《乐论》重复了儒家音乐理论的一些重要观点，这种表面现象瞒过了一些人的眼睛。他们以为阮籍基本还是主张儒家的那

一套。其实不然，阮籍《乐论》以道家的自然原则来解释儒家的音乐理论概念，根基已经变了。《乐论》提出："八音有本体，五声有自然。"给一切现象以哲学本体作为解释的根据，这是玄学的方法。阮籍已经在嵇康以前运用玄学方法来谈论音乐。

《乐论》集中讨论一个问题：孔子所提出的"安上治民，莫善于礼；移风易俗，莫善于乐。"(语出《礼记·孝经·广要道章》)究竟应该如何解释？孔子的提法中将礼乐并举，但文中的假设论敌刘子对此有怀疑：礼可以别男女，成父子，立君臣，平百姓，为政治教化的当务之急，然而"金石丝竹钟鼓管弦之音，干戚羽旄进退俯仰之容，有之何益于政？无之何损于化？而曰'移风易俗，莫善于乐'乎？"这一问题的提出，显然与当时人们对音乐功能及其社会作用产生的疑惑有关。阮籍以为人们怀疑音乐具有"移风易俗"的作用，是与风俗的衰败和俗乐淫声的兴起有关，因而他探讨这个问题，首先从区分正乐和淫声入手。

他沿用儒家的方法，将音乐分为正乐(雅乐)和淫声(俗乐，郑声)。风俗好而且统一的时期，音乐平和，是为正乐，风衰俗败以后，淫声、怪声就兴起。风衰俗败，儒家想要纠正它，道家也批评它，但解释的角度有不同。阮籍是取了道家的角度："圣人不作，道德荒坏，政法不立，智慧扰物，化废欲行，各有风俗。"教化废弃之后，欲望就横行，形成各种风俗，如好勇轻死的楚越之风，好淫轻荡的郑卫之风。于是有犯上、弃亲、君臣逆、父子乖的现象。"乖逆交争，则患生祸起。祸起而意愈异，患生而虑不同。"这时候的音乐"八方殊风，九州异俗……音异气别，曲节不齐"，都是出于人们对欲望的无尽追求。反过来，这些出于欲望的音乐作用于听众，则煽起他们更强的欲望："故猗靡哀思之音发，愁怨偷薄之辞兴，则人后有纵欲奢侈之意，人后有内顾自奉之心。"这里虽然贯彻了道家的批判精神，但仍然明显持声有哀乐的观点。

到了汉代，出现了另一种现象，那就是"以哀为乐"。"满堂而饮酒，乐奏而流涕，此非皆有忧者也，则此乐非乐也。"在饮酒作乐的场合本应快乐，然而众人却流下了眼泪，不见得在场的每个人都心有忧愁，而是演奏的音乐不能使人快乐。这也是声有哀乐的见解。然后他举三个例为证。其一，王莽准备篡汉，"奏新乐于庙中，闻之者皆为之悲咽"。其二，东汉桓帝听楚人弹琴，"悽怆伤心，倚房而悲，慷慨长息曰：善哉乎，为琴若此，一而已足矣！"其三，东汉顺帝去其父安帝的陵墓，经过樊衢的地方，"闻鸟鸣而悲，泣下横流，曰善哉鸟声。使左右吟之，曰，使丝声若是，岂不乐哉？"这三例中第一和第三例明显地与前述雍门子周为孟尝君弹琴故事相似，如王莽奏新乐故事中人们之所以悲，正是因为他将篡汉，这太明显了。《乐论》末尾叹道："悲夫以哀为乐者，胡亥耽哀不变，故愿为黔首。李斯随哀不返，故思逐狡兔。呜呼，君子可不鉴之哉！"这一君一臣之死似与音乐无涉，是否可理解为阮籍已经意识到悲哀的来源在于人生事件本身。他一方面从音乐理论角度反对"以哀为乐"，另一方面把"以哀为乐"看作人与社会走向末路的标志，提醒人们以此为鉴。

阮籍以为乱世之乐是以哀为乐，其实已经承认声有哀乐，但他以为这是由于欲望的驱使和风俗的败坏，并不代表音乐的本质。作为救治，需要提倡另一类音乐——雅乐正声。他说：

> 夫乐者，天地之体，万物之性也。合其体，得其性则和；离其体，失其性则乖。昔者，圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也。故定天地八方之音，以迎阴阳八风之声；均黄钟中和之律，开群生万物之情气。故律吕协则阴阳和，音

声适而万物类，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其欢，九州一其节……天地合其德，则万物合其生，刑赏不用而民自安矣。

这里仍然如儒家乐论夸张了音乐的功能，不过重要的是提出了和谐的概念。他以为和谐来自自然：

八音有本体，五声有自然，其同物者，以大小相君。有自然，故不可乱，大小相君，故可得而平也。……声相宜也，故必有常处，以大小相君，应黄钟之气，故必有常数。

音乐有一个“自然之体”，它的运动变化以黄钟之宫为基准，有一个“常数”。这个常数为自然规律，而不是儒家的等级制度。相反，儒家的等级制度须以这个自然规律为其依据。

音乐（审美）有一个自然本体，而道德礼义则是此本体的作用。只要建立于自然本体上，道德范畴仍然成立。阮籍以为，时代（治乱）虽然变化，音乐虽然不同，但是和谐的本质不会变：“夫百姓安服淫乱之声，残坏先王之政，故后王必更作乐，各宣其功德于天下，通其变，使民不倦，然但改其名目，变造歌咏，至于乐声，和平自若。”“和平自乐”的音乐能够给人一种审美的快感，这就是音乐之乐：“孔子在齐闻《韶》，三月不知肉味，言至乐使人无欲，心平气定，不以肉为滋味也。以此观之，圣人之乐，和而已矣。”和谐的快乐是审美的而并非满足欲望的。这种快乐与声有哀乐之乐不同，后者是人在社会事件中产生的快乐，具有物质的或伦理的内涵。音乐只是将它在人际间传递罢了。所谓音乐“移风易俗”，就是音乐的自然之和对人产生潜移默化的影响，使人心归于和谐，天天向善：

乾坤易简，故雅乐不烦。道德平淡，故五声无味。不烦则阴阳自通，无味则百物自乐，日迁善成化而不自知，风俗移易而同于是。乐此自然之道，乐之所始也。

又云：“调适之音，平和之声”“入于心，沦于气，心气和洽，则风俗齐一。”每个人的心理（心）生理（气）两方面均臻于和洽，于是风俗就统一了。

阮籍乐论提出，音乐有一个自然本体，音乐的结构有一个常数，音乐的本质是和谐，可以通过它调整人的精神，纯化人的德性，从而产生移风易俗的作用。这些见解都有较高的理论价值。他以道家的自然原则作为解释儒家乐论的基础，开始扭转传统上对音乐本质的片面认识。不过，他的理论立场并不一贯。他把音乐分为正乐和淫乐，以为前者出于自然，其本质是和谐，而后者出于欲望，其本质却是哀乐（主要是悲哀），固然有一定道理，但由此并不能论证淫乐本身的音律不合自然之理，也不能论证淫乐在听觉上不和谐。淫乐（俗乐）就是民间乐曲，阮籍对它的见解是偏颇的。之所以产生偏颇，似乎在于他以为俗乐以悲为乐，即俗乐有哀乐，而正乐以审美快感为乐，无关于哀乐。他本人并没有得出这一结论，但从他的乐论可以推得。因此他就看不到人们的哀乐之情是由音乐的和谐所激发出来，而仍然把音乐与政治教化的正变联系起来，区分出正乐与淫乐。但是，只要音乐的正淫（雅俗）与政教的正变有着对应关系，那么它就永远被政教的变化所决定着，移风易俗的任务就只能由政治的改革来完成而与音乐无关。这样，问题就又回到《乐论》开首刘子的疑惑：音乐“有之何益于政？无之何损于化？而言‘移风易俗，莫善于乐’乎？”解决这个问题，有待于嵇康。